

Раздел 5

Проза и драматургия XX – начала XXI веков в аспекте современной жанрологии

М. А. Алексеева
г. Екатеринбург

«Изображая трагедию»: своеобразие драматургии братьев Владимира и Олега Пресняковых

В сборнике пьес Пресняковых «The best» («Лучшее») жанр произведений не указан. На афишах МХТ пьеса «Изображая жертву» названа комедией. М. Липовецкий, ссылаясь на одно из интервью с братьями, называет их драмы «философскими фарсами» [1]. В статьях других критиков можно увидеть определения «социальная драма» [2, с. 20], а также «пародия», «комикс», «драма с элементами абсурда» [3].

Разнообразие дефиниций, равно как и отсутствие авторских маркировок, может быть объяснено формированием драматургии братьев Пресняковых в контексте постмодернистской эстетики. Справедливо замечание О. В. Богдановой, характеризующее драмы постмодернизма: «Динамика жанровых дефиниций очевидна, и ее вектор направлен на размывание четких жанровых дифференций, на свободное жанровое интерпретирование» [4, с. 620].

Стоит отказаться от попыток однозначно определить жанр пьес Пресняковых. Тотальная ирония авторов и их установка на игру разрушают попытки обозначить строгую жанровую модель. Попробуем вывести «формулу жанра» драматических произведений самых известных «сибирских драматургов», как называют братьев западные СМИ.

Первая составляющая – фарс. По определению Эрика Бентли, фарс тяготеет к выведению образов и картин, построенных на насилии, соединяет прямые неистовые фантазии с бесцветной будничной действительностью и осмеивает супружество [5, с. 250, 273]. Кроме того, фарсовые пьесы отличаются быстрым темпом развития действия. С этой точки зрения, фарсовой пьесой окажутся «Терроризм» со сценами сексуального и психологического насилия и «Изображая жертву», в основе которой – цепь следственных экспериментов. Тотальный характер насилия и жестокости в пьесе «Терроризм» был рассмотрен в статье Л. С. Кисловой «“Апокалипсис нашего времени” в драматургии “уральской школы”» [6]. Автор приходит к выводу о сочетании в пьесах Пресняковых абсурдистских тенденций, приемов «театра жестокости» А. Арто, эстетики неонатурализма и принципов драматургии «новой волны».

М. Липовецкий отмечает такие тенденции «новой драмы», как «неоисповедальность», «гипернатурализм» и тяга к перформансу. Кроме того, он отмечает использование в ней элементов театра *verbatim*.

Действительно, гипернатурализм и элементы театра *verbatim* проявятся в очень выразительных репликах и монологах персонажей, запоминающихся буквально по нескольким фразам, очень точно интонированным: «Ну, там я стал искать ее ноги, потому что там другие еще били ноги... там... у ее лак зеленый бил на ногах – пэдикур зеленый, я нашел...» [7, с. 33]. Монологи героев часто являют собой поток речи, предложения растягиваются, герой не может сфокусировать внимание на одном предмете и установить грамматические и семантические связи между словами: «Ну, че, ну, он меня, когда выпили уже, при всех так начал поддевать, у меня автомойка своя, “Монтана”, он стал говорить, чтобы я быстрее доедал, а то он щас поедет свою машину мыть, и чтобы именно я мыл, а у самого, че, ну, он отсидел после школы, и че, у него из-за этого все и покатило, там просто связи и все, с кем надо сошелся, а где тут мне-то было?!» [7, с. 53]. В речи героев частотны жаргонизмы, просторечия, ненормативная лексика для них – родной язык. Вспомним знаменитый монолог капитана в пьесе «Изображая жертву» («Вы откуда все прилетели..., вам че надо-то в жизни...»), где дается исчерпывающая характеристика молодого поколения, которое поезда водит, но не знает, чего ему надо в жизни, так как относится ко всему безответственно. Матерится и английская королева, первый раз выходя на сцену в пьесе «Кое-что о технологии проживания жизни».

Почти ни одна пьеса не обходится без «сортирных» эпизодов и сексуальных сцен. Герой пьесы «Кое-что...» рассказывает о сержанте поли-

ции, который находится в контакте с лошадью Агатой, но не решается сказать ей о том, что разлюбил ее, так как опасается мести. В пьесе «Половое покрытие» невеста заигрывает с трупом – надевает на него фату.

В самых абсурдных ситуациях герои раздражаются монологами о странной своей и неустроенной жизни. В этом, скорее всего, и заключается их сверхзадача: несмотря на убогое существование, заявить миру о себе. Пусть даже нецензурно, главное – быть услышанным, пробиться сквозь абсолютное равнодушие других, привлечь к себе внимание.

Ничего оригинального, самобытного в персонажах Пресняковых нет. Герои узнаваемы. Они смотрят «Звездные войны», «Терминатора» и мультсериал «South park», «Чайку» Питера Штайна, потому что «там играет та же самая тетка, что и в “Гарри Поттере”», едят хот-доги и шаурму, пьют кока-колу, собирают значки из сырных чипсов, не знают, как пишется слово «миазмы». Сознание героя перегружено фрагментами потребительской культуры. Он не в состоянии «собрать» себя.

Герои учились в школе, иногда начинают цитировать строки классики, но не всегда точно и не всегда уместно. В сознании Игоря Игоревича («Половое покрытие») строки А. С. Пушкина всплывают как реакция на слова Николая, пытающегося объяснить присутствие трупа на диване: «Это брат... мой... Александр, – он в гости пришел... и заболел... и прилег... допустим...» При этом текст в интерпретации Игоря Игоревича звучит так: «Пришел, и заболел, и слег под тенью шалаша на лыки». Мужчина в пьесе «Терроризм» декламирует строки Некрасова, лежа в постели с женщиной: «(*Картинно, со слегка плаксивой интонацией*): “Поздняя осень. Грачи улетели. Лес обнажился. Поля опустели...”» [7, с. 249–250]. Как объясняет герой, пока он думает об этих колосьях, время летит, и он не думает о том, что его раздражает в действительности. Кстати, в фильме К. Серебренникова «Изображая жертву» Валя читает стихотворение Пастернака «Быть знаменитым некрасиво». Так драмы «подсвечиваются» лирическими репликами, задача которых – напомнить о существовании высокого искусства и выявить комическое несоответствие героев с «уровнем культуры».

Принимая во внимание комический эффект, возникающий из-за несовпадения слова и ситуации, следует учесть и то, что подобный герой, почти с нулевым «уровнем вхождения в культуру», достоин не только комедийного осмеяния. Он становится поводом для размышлений о трагедии поколения, которое Жанна Голенко, например, называет «последним поколением» и «виноватым поколением» [8]. Одной из любимых игр представителей этого поколения становится игра «палач – жертва».

Одним из правил игры становится превращение жертвы в палача. А палача – в жертву. При этом *палачом становится жертва, осознавшая себя таковой, но не имеющая ни возможности изменить мир, ни желания принять его.* «Жертве, не способной далее притворяться, остается единственный выход – нигилистический бунт переустройства, немотивированное преступление, убийство во имя правды» [8].

Мир, уготованный героям Пресняковых, жесток. В нем уничтожение живого становится обыденным и привычным. Можно скинуть вечером с балкона старую собаку, чтобы не возиться: дворник утром уберет. Можно по доброте душевной дать подруге яд, чтобы та избавилась от нелюбимого зятя. Можно включить газ, чтобы уничтожить жену и любовника. Агрессивность героя «виноватого поколения» в таком случае объясняется кризисом самоидентичности, который оказывается неразрешимым, и глубинным страхом перед жизнью, в которой герой ощущает себя слабым, одиноким, окруженным врагами. Он боится покупать лаваш, потому что те, кто его пекут, могут получить приказ отравить свою продукцию, боится плавать в бассейне, боится вклеить свою фотографию в анкету и поэтому вклеивает фотографию в шлеме персонажа «Звездных войн» Дарта Вейдена. Примечательно, что страх передается герою по наследству. Об этом говорят герои разных пьес.

Конечно, сознание, скованное страхом, порождающее призраков и героев, не стимулирующее действие, – инфантильно. Герои пьес Пресняковых давно вышли из подросткового возраста, им около тридцати. Но они играют, иногда надевая смешные маски зайцев, иногда сочиняя страшные письма родителям о якобы произошедшей гибели брата под колесами поезда метро. Что перед нами: задержка психического развития – своеобразный вариант сумасшествия эпохи, равнодушие – неизлечимая болезнь поколения? Или маска, скрывающая страх и выражающая стремление к смерти [9]? Или маска, надетая в знак бунта, демонстрирующая нежелание героя присоединяться к жестокому миру и играть по его правилам?

Человека, боящегося мира и скрывающегося от него, задолго до братьев Пресняковых создал А. П. Чехов в рассказе «Человек в футляре». Чеховская тема входит в драматургию Пресняковых не только на уровне мотива, но и на уровне жанровой системы.

Общеизвестно, что пьесы А. П. Чехова также не подчинялись однозначным жанровым определениям. «Вишневый сад», например, может быть назван лирической комедией, трагикомедией, реалистически-символической драмой.

Как и в чеховских пьесах, в центре внимания Пресняковых – будничное течение жизни: люди обедают в кафе, встречаются с одноклассниками, покупают продукты. Летают на самолетах... Новое, пожалуй, то, что в драмах Пресняковых герои более явно и остро ощущают присутствие смерти, которая становится элементом рутинной повседневной реальности.

Самая сложная задача для героев Пресняковых, как и для чеховских героев, – поиск самоидентичности в условиях распавшегося на множество фрагментов-осколков мира. Как и чеховские персонажи, герои драм современных авторов не могут преодолеть автоматизм жизни, выйти из круга повторяющихся ситуаций. Показательны череда следственных экспериментов, повторная попытка героев «Полового покрытия» подбросить труп под шасси самолета, периодическое возвращение к эпизоду с оставленными на взлетной полосе чемоданами в драме «Терроризм». Конфликт в драмах реализуется не в противопоставлении героев и не в противостоянии героев и мира, а в противоречивых установках сознания героев, создающих иллюзии благополучия, но ощущающих неизбежность крушения надежд.

Ремарки в драмах Пресняковых не просто обозначают своеобразие мизансцен, но создают психологический рисунок поведения персонажей, не формулируемый на словесном уровне в сценическом воплощении пьесы, но создающий лирический подтекст:

Мачо медленно, не отводя глаз от Николая, поднимает свою голову и удаляется в здание аэропорта. И даже когда мачо совсем исчез, Николаю все равно казалось, что глаза мачо остались здесь, напротив его, Николая, головы. Поэтому Николай начал вести себя так, чтобы глаза мачо не усмотрели в его поведении того, что могло бы вернуть всего мачо обратно к скамейке, – Николай начал притворяться, что ничего не видит вообще [7, с. 131].

Возникает пауза. 1-й жмурится, ожидая самого худшего от этого ответа. Второй старается не смотреть в глаза сфинкса, видимо, стесняясь такого глупого ответа. И только королева по-королевски гордо смотрит прямо в глаза сфинкса, готовая с честью принять даже незамедлительное наказание, в том случае, если ответ был неправильным [Там же, с. 338].

Если мы вспомним, что в самой «театральной» пьесе Чехова «Чайка» герои обмениваются репликами из шекспировской трагедии, то обнаружим, что подтекст чеховских драм выведет нас к шекспировскому, точнее, к гамлетовскому трагедийному началу [10].

На трагедию Шекспира указывает не столько сходство ситуаций, сколько номинативный ряд. Упоминаются Гертруда – так звали учительницу убитого в кафе Кинева, Лоуренс Оливье – актер и режиссер английской киноверсии «Гамлета» середины XX века. Насколько значимы эти параллели? Ж. Голенко полагает, что Валя «якобы Гамлет» [8]; М. Давыдова считает, что «Изображая жертву» – «ернический парафраз» трагедии Шекспира [2]. Другими словами, герой Пресняковых «играет в Гамлета». При этом смещаются акценты в концепции трагического. Современная драма являет не столько традиционное трагическое противостояние Рока и Героя, сколько анализирует трагедию сознания, выбирающего между страхом и мстостью.

Время, изображенное в драмах Пресняковых, не просто «вывихнуло себе сустав», оно сошло с ума, и задача героя – буквально «вправить ему мозги». А для этого герой должен быть сознательным, сильным и адекватным, но, как мы уже выяснили, в драмах Пресняковых действуют инфантильные герои, страшась жизни. При этом страх они стремятся вытеснить из «ясной» зоны сознания. Так возникает современный вариант «безумной игры», главная цель которой – преодолеть страх смерти. Для этого Валя изображает жертву во время следственных экспериментов, «прививается» в легкой форме, чтобы самому привыкнуть к смерти и избежать смерти. Николай по совету психолога пишет письма – «...избавляется от своих мертвецов, чтобы нормально жить». Андрей, его брат, размышляет: «Мы порой заставляем жить... жить в нашей голове то, что в конечном счете нас и убьет... Любовь, предательство, ответственность...»

В этом принципиальное отличие пьес Пресняковых от трагедий Шекспира. В оригиналах герой на себя ответственность все же принимает. И погибает с осознанием ответственности и долга. В драмах братьев герой избегает ответственности, а если и становится мстителем, то каким-то игрушечным и несерьезным. Должанский-Карась не придумывает ничего, кроме как расчленить тело изменившей возлюбленной в уличном биотуалете, не учитывая, что придется как-то перепиливать кости. Закиров покупает абонемент в бассейн, чтобы утопить изменницу, а сам при этом и двух минут не может задерживать дыхание. Возникает ощущение, что и убийство он придумывает.

Сознание, скованное страхом, не способно на героический поступок, но, чтобы не стать жертвой, оно изображает жертву. Игра становится способом заглушить страх перед приближением смерти. С этой точки зрения женщина, играющая в «японку» с судьбой, старается обмануть прибли-

жающуюся унылую старость и расцветить жизнь яркими красками придуманной истории, в которой причудливо сочетаются оперные мотивы «Баттерфляй» и слезливая тема жестокого романса. Люда – прапорщица, снимающая на камеру следственные эксперименты, играет в оператора, готовящегося участвовать в документальной программе Каннского фестиваля. Официант («Кое-что...») является вдруг сфинксом и загадывает загадки, первая из которых звучит как вопрос: «С кем воевать?»

Герои не готовы к моменту принятия ответственности. В минуты, требующие решительных действий, герои пьесы «Кое-что...» целуются, надевают наручники, говорят, что их кошка рожает, поэтому срочно нужно уйти. Королева в такие минуты ведет себя истинно по-королевски, просто говоря «У! У! У!»

Можно было бы остановиться на том, что драмы Пресняковых – трагедии сознания, но их герой слишком похож на комического дурака, шута, чудака. Ему не свойственна трагическая стратегия страдания и стойкости, а стратегии разрушения и обновления, принесения искупительной жертвы он буквально переворачивает с ног на голову. Как говорит К. Серебrennikov, «метания маленьких, заблудившихся в страшном мире людей между сакральным верхом и грязным низом написаны смешно и язвительно» [7, с. 9]. Ускользая от встречи с жизнью, требующей принятия ответственности, герои выбирают стремление к небытию, которое парадоксально оборачивается комической стратегией ускользания от противника.

Соединение трагической и комической интонации допускалось и в лирических драмах Чехова, и в трагедиях Шекспира (вспомним препирающихся слуг в первом действии «Ромео и Джульетты» или могильщиков в «Гамлете»). Но если мы обратимся к истокам традиции, то должны будем вспомнить и обрядовую драму Античности, эпоху, когда, по мнению О. Фрейденберг, не различались комедия и трагедия. Знаками этой традиции в драмах Пресняковых снова, как и в случае с Шекспиром, станут собственные имена. Герои пьесы «Кое-что...» блуждают по дворцовому лабиринту, роль Ариадны берет на себя Президент, прикрепивший у входа фалды своего фрака. Уже был упомянут сфинкс, задающий загадки, и в свете античной традиции по-новому обернется категория жертвы.

Непристойности и сквернословие в пьесах могут найти объяснение не только в системе неонатурализма, но и в системе обрядовой драмы, где они связаны с мистериальными праздниками и актами плодородия.

Одной из форм жертвоприношения для архаического сознания была еда – «священное варево, утверждающее мысль о вечном цикле рождения/воскрешения. Съесть – спасти, сделать смерть жизнью» [11, с. 64].

Пожалуй, не случайно герои пьес Пресняковых очень часто едят. «У человечества много чудных придумок – допустим... допустим, салат – морской салат с крабовыми палочками или торт из кукурузных палочек и растопленных ирисок» [7, с. 13]. Так начинается пьеса «Изображая жертву» (первый вариант). Первый следственный эксперимент будет проходить в летнем кафе, последний – в ресторане японской кухни. (Рыба фугу вылавливается в строго означенный день накануне какого-то праздника.) В сценарии последним эпизодом станет семейная трапеза в ознаменование Валиной помолвки с Олей.

Первый эпизод пьесы «Кое-что...» – обед друзей в ресторане французской кухни и поедание лукового супа. При этом герои убирают лук с губ и подбородка. Действие пьесы «Половое покрытие» начинается с того, что Андрей приносит «разделанную тушу какого-то животного, напоминающего длинноногого жилистого верблюда». В пьесе «Терроризм» любовная сцена завершается вопросом мужчины: «Есть что поесть?» и ответом женщины: «Кухня. Холодильник. Стеклянная чашка. Накрыта тарелкой. Салат» [7, с. 82].

В пьесе «Изображая жертву» настойчиво звучит мотив испорченной, отравленной еды (крабовые палочки – лаваш – рыба фугу – испорченные консервы). Еда не спасает, а губит героев? Но когда Валя в финале спектакля и фильма потчует отравленной рыбой свою семью, он спасает своих родственников от жестокого мира, в котором им нет оправдания.

Вечный цикл рождения-воскрешения варьируется в текстах «Изображая жертву». В первом варианте пьесы искупительной жертвой становится капитан милиции, отравившийся рыбой в ресторане. Он тут же в следующих эпизодах заменяется «другим капитаном». А в последнем эпизоде о герое будущей пьесы разговаривают «мужчина с бородой» и другой мужчина: «Он обязательно должен погибнуть... А главное, ведь это символ, что вместе с ним ничего не погибло, и кто-то другой теперь будет...» В сценариях спектакля и фильма капитан остается в живых, погибает семья Вали. Наконец в романе «Изображая жертву» погибают капитан, семья Вали и сам Валя. Искупительная жертва становится все более масштабной. Но становится ли она более оправданной? М. Липовецкий полагает, что жертва бессмысленна, так как впереди у героя – непрекращающийся кошмар, ни о каком возрождении не может быть и речи.

Но не случайно Пресняковы в финальных эпизодах своих пьес выводят героев в сферу «чистых стихий», где неразличимы смерть и жизнь и где могут таиться возможности рождения из хаоса нового космоса. В

пьесе «Кое-что...» героям указан выход из лабиринта; в финале пьесы «Половое покрытие» сцена скрывается в темноте, и начинается оптимистичный литмонтаж на тему «Учитесь радоваться жизни!»; действие последнего эпизода пьесы «Терроризм» разворачивается в самолете с горящим двигателем, и не очень понятно, живы герои или уже нет...

Может быть, финалы спектакля и фильма придуманы не авторами, а режиссером К. Серебренниковым, но и в том, и в другом случае возникает тема водной стихии. В финале спектакля герои, наряженные в морскую форму, как призрак отца в начале действия, поют хором песню «Прощайте, скалистые горы! / На подвиг Отчизна зовет. / Мы вышли в открытое море, / в суровый и дальний поход...» В финале фильма моряк-отец выталкивает в воду сына, уговаривая его: «Что ты, не бойся». Герой погружается в водную стихию, сулящую ему смерть и второе рождение. Вода – стихия очищающая и порождающая новую жизнь. Сюжет искупительной жертвы почти завершен.

В драмах братьев Пресняковых обнаруживаются мифологические компоненты, реализующиеся на уровне развития и завершения конфликта.

Само развитие конфликта осложняется и замедляется множеством внесюжетных диалогов и монологов притчевого и анекдотического характера. Королева рассказывает об Эдинбургском фестивале («Кое-что...»), в драме «Половое покрытие» Мачо вспоминает, как служил на Кубе, мальчик задает вопрос об Антоне Рубинштейне и подробнейшим образом расписывает историю музыканта, не узnanного на границе. Сценарий фильма «Изображая жертву» дополнен сюжетной линией телефонного романа прапорщицы Люды с неким «Ренатиком». Темы разговоров ассоциативно связаны с материалом следственных экспериментов: расчленение трупа – «надо разрубить мясо», женщина выпала из окна – «надо заклеить окна на зиму». Кульминацией отношений становится истерика в туалете японского ресторана: «Поедем к маме. Проведать. Она нас любит. И тебя». Можно догадываться, что невидимый Ренатик ревнует прапорщицу к капитану, но подробности любовной драмы от нас скрыты.

В результате использования авторами разных культурных и литературных кодов собственно драматическая структура становится размытой. Можно было бы говорить в применении к драмам Пресняковых и о процессе романизации драмы. Предмет изображения – неготовая, становящаяся реальность, герой – «меньше своей человечности», «последнее» слово невнятно, финалы можно назвать открытыми. М. Бахтин, характеризуя взаимодействие романа с другими жанрами, указывал на результат

такого взаимодействия: «Жанры становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия, они диалогизируются, в них широко проникает смех, ирония, юмор, элементы самопародирования» [12, с. 198].

Результатом «освобождения» драмы в случае Пресняковых становится, в частности, подвижность, «текучесть» текста. (Сами братья говорят о ремиксах.) Появление романа «Изображая жертву» они объяснили так: «Это желание продлить какое-то внутреннее путешествие Вали. Нам казалось, что есть еще что-то в нем. И мы романное пространство в его жизни придумали, хотя в этом пространстве и убили его» [13].

Романное повествование в более полной мере, чем драматическое, проявляет сюжет связи героя с культурой. Герой читает «Нерв» Высоцкого, стихи Гумилева, Мандельштама, хочет подражать герою романа «Зависть» Ю. Олеши в умении становиться своим в чужом пространстве, с места очередного преступления берет книгу о борце «Человек не устает жить» и помещает ее в книжный шкаф, полки которого засыпаны песком и напоминают морское дно.

Ключевой метафорой сюжета становятся «Элевсинские мистерии», о которых герой прочитал в книге «Чудеса античности» и которые рассматривает как способ спастись из круговерти жизни. Герой мечтает вернуться в блаженный сияющий мир, из которого его душа была похищена нечаянными злодеями – отцом, матерью, другими людьми. Герой мечтает увидеть ослепительный свет, пройдя сквозь все испытания мистерий. Так романский сюжет завершает мифологический круг (цикл героического мифа), не достроенный в пьесе. Пройдя стадии бесчувственного плута с детским складом ума, жестокого героя, покушающегося на устои бытия (семью/род в данном случае), герой принимает смерть как неизбежное наказание или излечение от *hubris* – гордости, наказывающей самое себя [14].

Играя с драматическим жанром, братья Пресняковы используют знаки современной «новой драмы», психологической драмы Чехова, трагедий Шекспира, античной мифологии. В результате формируется динамичная модель жанра, в которой основными принципами становятся непостоянство формы и содержания, ослабление связи между структурными элементами текста. Текст рассыпается на ряд эпизодов, из которых можно собрать любую конструкцию. Это позволяет варьировать текст, включать дополнительные сюжетные линии и убирать неактуальные.

Подобная драма стремится выйти за пределы литературы и стать перформансом, театральным экспериментом, проектом. В проекте «Те-

атр братьев Пресняковых» каждая пьеса – оригинальный коктейль, результат творческого незавершенного эксперимента.

1. *Липовецкий М.* Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы В. и О. Пресняковых // Новое лит. обозрение. № 73.
2. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. М., 2006.
3. URL: <http://www.selavi.ru /smotr/2004/2004 mhat zhertva.html>
4. *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90 годы XX века – начало XXI века). СПб., 2004.
5. *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 2004.
6. Литература Урала: история и современность : сб. ст. Екатеринбург, 2006.
7. *Братья Пресняковы.* The best : пьесы. М., 2005.
8. *Голенко Ж.* Бивень слона // Вопр. лит. 2008. № 3.
9. *Ганиева А.* И скучно, и грустно: Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе // Новый мир. 2007. № 3.
10. *Андреев М.* Комедия в драме Чехова // Вопр. лит. 2008. № 3.
11. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
12. *Бахтин М. М.* Эпос и роман. СПб., 2000.
13. URL: <http://www.polit.ru/analytics/2007/06/18/ idlispresnya.html>
14. *Хендерсон Д. Л.* Древние мифы и современный человек // Юнг К. Г. и др. Человек и его символы. М., 1997.

З. С. Антипина

г. Пермь

Женские рассказы в пермской периодической печати конца XIX – начала XX вв.*

Начало XX века можно назвать временем легитимизации женского писательства. В это время женщины все более проникали в сферу журналистики, литературного труда, в том числе – сферу массовой литературы (достаточно назвать авторов первых русских бульварных романов А. Вербицкую и Л. Чарскую). В Перми женская малая проза, заявившая о себе на страницах местных газет в середине 1910-х годов, также включалась в процессы формирования массовой литературы.

* Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ «Литературная жизнь провинциального города конца 19 – начала 20 вв.»

© Антипина З. С., 2009